



Sosa, Cristina Patricia y Verónica Moreyra. "Cuerpos pobres: un objeto de consumo en el espacio marginal".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2019, vol. 8, n° 16, pp. 138-148.

Cuerpos pobres: un objeto de consumo en el espacio marginal

Poor bodies: an object of consumption in the marginal space

Cristina Patricia Sosa¹ y Verónica Moreyra²

Recibido: 15/04/2019

Aceptado: 01/06/2019

Publicado: 05/07/2019

Resumen

En el presente artículo nos proponemos abordar las películas *Estrellas* (2007) de Federico León y Marcos Martínez y *Agarrando pueblo* (1978) de los directores colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo. Nos interesa analizar aquí el vínculo entre la construcción de espacios y cuerpos pobres en documentales que tematizan el uso de los espacios marginales y la construcción de una imagen de pobreza que deviene objeto de consumo en el cine latinoamericano.

Palabras clave

Cine latinoamericano; espacio; cuerpos; consumo.

Abstract

In this article we will approach the movies *Estrellas* (2007) by Federico León and Marcos Martínez and *Agarrando pueblo* (1978) by the Colombian directors Luis Ospina and Carlos Mayolo. We are interested in analyzing the connection between the construction of space and poor bodies in documentaries that thematized the use of the marginalized spaces and the construction of an image of poverty that becomes the object of consume in the Latin American cinema.

Keywords

Latin American cinema; space; bodys; consumption.

¹ Profesora de Literatura Española en el Instituto de Formación Docente de Villa Mercedes y forma parte de la cátedra Literatura Argentina I en la Universidad Nacional de San Luis. Actualmente está finalizando la carrera de Maestría en Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario. Contacto: cristinap_sosa@hotmail.com.

² Profesora en Lengua y Literatura y Especialista en Ciencias Sociales con mención en Lectura, escritura y educación (FLACSO). Es Profesora Responsable de Literatura Argentina I en el Instituto de Formación Docente de Villa Mercedes y en la Universidad Nacional de San Luis. Actualmente está finalizando una Maestría en Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Rosario. Contacto: veromoreyra@gmail.com.



La villa, semillero de artistas

En *Elogio del Crimen*, Marx nos dice que el delincuente produce riqueza. Detalla distintas categorías de la economía que se benefician con la actividad marginal y subraya que ésta produce arte cuando menciona a *La Culpa* de Müllner, *Los bandidos* de Schiller y el *Edipo* de Sófocles, donde los marginales cumplen roles definitivos en las tramas. Desde allí, entendemos que la marginalidad es una reserva renovable de productividad artística e inmediato beneficio económico. El cine latinoamericano no escapa de este principio por lo que nos proponemos indagar dos filmes que toman como problema central el uso del cuerpo del pobre como un objeto de consumo.

Ana Amado señala que en las décadas de 1990 y 2000 el documentalismo audiovisual de nuestro país dio un giro social por el que dichas formas concedieron a las identidades subalternas el centro de la escena:

Las cámaras de cine atravesaron a menudo las fronteras hacia el país del pueblo, en donde rehabilitaron el documental social como herramienta idónea para el activismo político por su poder de visibilizar el territorio de los desheredados y de amplificar las voces de las víctimas sobre sus padecimientos. (89)

Con esta referencia a *Breves viajes al país del pueblo* de Rancière, la autora considera que en este intento de darle visibilidad a la periferia se optó por contar la experiencia social desde la subjetividad de sus actores. Observa en estas producciones dos tipos de movimientos: en primer lugar, la legitimación de los excluidos con la elevación al terreno del arte (algo que ella evalúa como un paternalismo cultural) y, en segundo lugar, una contradicción: se tendió tanto a la “espectacularización” como a la criminalización de la pobreza.³

El estreno en 2007 de *Estrellas* de Federico León y Marcos Martínez generó una recepción dispar. Este documental cuenta el proyecto de Julio Arrieta (1950-2011), un representante artístico que montó una agencia de casting en la Villa 21 de Barracas. Algunos subrayaron el distanciamiento de esta propuesta de otras anteriores que eligieron mostrar a la villa desde una mirada política. Desde esa perspectiva, consideraban que la apuesta de León y Martínez apuntaba a su inserción en el mundo de la sociedad del espectáculo y,⁴ por ese motivo, se la valoró como una excepción en la que se consideraba a los habitantes de la villa como sujetos culturales más que como sujetos políticos.⁵

Acaso sería posible considerar que la dimensión política no se encuentra realmente distanciada de la cultural. En relación con esto, Graciela Montaldo considera que hay un regreso a lo social por el camino de la cultura y del espectáculo al tiempo que entiende que allí la cultura puede volverse política. Así, es difícil delimitar cada uno de estos componentes debido a que la

³ Es importante aclarar que no encontramos una relación directa entre la pobreza y la delincuencia, pero los filmes que abordaremos problematizan esa asociación.

⁴ En *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord señala que el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes. Lo define como un modelo actual de la vida socialmente dominante que se presenta como una enorme positividad: “lo que aparece es bueno y lo que es bueno aparece”. Advierte acerca del principio de dominación del fetichismo de la mercancía como una potencia que ocupa la vida social.

⁵ Aguilar sostiene que con la crisis del 2001 surgieron nuevos tipos asociados a las villas miseria de la ciudad de Buenos Aires, a los tradicionales, como el ciruja, el cura villero o el puntero, se sumaron algunos nuevos “como el pibe chorro, el transa (el traficante de drogas), el tumbero y, principalmente, el cartonero y el piquetero” (195). Arrieta hará referencia en algún momento a sus años de militancia en el peronismo y a cómo entendió que desde ese lugar no podía contribuir a mejorar las condiciones de quienes viven como él en la villa. Solo podía aspirar a lograr ayudas poco significativas a cambio de un voto.

apuesta de este tipo de trabajo es ensamblar las partes de un todo social que ha pasado por un proceso de desintegración. Si consideramos que cada entrada a la villa significa una representación que muchas veces declara una voluntad de mostrar e informar algún aspecto de lo que sucede allí, *Estrellas* no es una excepción. Cabe entonces preguntarse qué se hace con lo visible en este documental, en otras palabras, qué es lo que se ve y cómo se lo filma.

Montaldo además observa una alianza entre el arte y la exploración de los márgenes que opera como una forma de intervenir en el mercado y en el mundo del espectáculo. Entonces nos preguntamos de qué manera intervienen allí los sujetos retratados y qué formas asume esa alianza. Una respuesta tentativa sería que la pobreza se convierte en mercancía vendible, es decir, deviene objeto comercializable.⁶ Evidencia de que los villeros son atractivos e interesantes para la industria del entretenimiento es el final del documental, cuando Arrieta organiza un festival de cine en el que se pueden ver las diferentes participaciones de sus vecinos en programas de televisión, publicidades y videoclips.

Esa escena nos remite al final de *Boca de lixo* (1993) donde Coutinho les muestra a los catadores del vaciadero de Itaoca lo que ha grabado en el tiempo que ha pasado allí. En *La ética del documental*, este director explica que el momento de proyección le sirve para garantizarles, en alguna medida, a sus entrevistados que lo que se filmó es fiel a lo que ellos acordaron decir y mostrar,⁷ pero sobre todo porque cree que no es posible alcanzar la filmación de la verdad, sino que su objetivo es mostrar la verdad de la filmación. León y Martínez parecen proponerse algo semejante ya que eligen mostrar cómo se armó lo que Arrieta llamó “Festival de cine villa Argentina”, esto es, de qué modo usaron su Falcon para sostener un proyector, así como en otros momentos de la película mostraron el armado de una nave espacial con un Citroen, un manubrio de bicicleta y una lustraaspiradora o, más significativo aún, la construcción por 6 hombres, en 3 minutos y medio, de una casilla con una familia villera incluida.⁸

Esta última escena referida resulta sugerente porque muestra que el objetivo de quienes entran a la villa es tomar una serie de imágenes para reforzar una idea preconcebida de ese espacio que muchas veces se asienta en la delincuencia, la ignorancia y la vagancia. Arrieta reniega del uso reiterado de la figura del niño villero con mocos y con los pies sucios. Por ese motivo, intenta promover otras representaciones de quienes habitan la villa, pero cuando eso no es posible, se propone que el uso del cuerpo del pobre genere ganancias para él y sus vecinos.

Tal como los estudiosos de la geografía humana, Massey y Smith, entre otros, vienen señalando en las últimas décadas, los espacios o lugares surgen de las relaciones de poder. Son éstas las que establecen las normas y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, porque prescriben quién pertenece a un lugar y quién queda excluido. Estas delimitaciones están profundamente vinculadas con la tradición cultural como discurso que modela una identidad. En este sentido, quisiéramos señalar que la asignación de “espacios propios” opera como una regulación de las relaciones sociales y de los desplazamientos de los cuerpos por los territorios geográficos. Es decir, hay una delimitación de espacios discursivos

⁶ Casi en la mitad de la película, se muestra cuando el periodista Martín Ciccioli le dice a un hombre: “Está de moda la marginalidad”. El graph del programa decía: “Shakespeare villero” y daba cuenta de una valoración paternalista y ridícula del proyecto de Arrieta.

⁷ Coutinho afirma que presta atención a las reacciones de sus entrevistados porque considera que en esas expresiones encuentra un elemento que le permite compensar la relación asimétrica entre el director y los catadores. León y Martínez también muestran al público que asiste al festival, se ven sus rostros y reacciones: chiflidos cuando proyectan una publicidad de campaña de Menem, chistes cuando se muestra la participación en un *talk show* y aplausos para acompañar una canción.

⁸ Esta escena puede ser leída a la luz de *La familia obrera* de Oscar Bony. Dicha performance, realizada en el Instituto Di Tella en 1968, se completa con un cartel que reza lo siguiente: “Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio, por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra”.

y socioculturales a los que pueden acceder, y desde los cuales pueden intervenir los sujetos, así como de espacios físicos y geográficos habilitados para el tránsito, la permanencia y la visibilidad de éstos.

Es posible afirmar que una de las críticas más duras a *Estrellas*, la realizada por David Oubiña y Rafael Filippeli, viene a cuestionar esa relación mecánica entre espacios y cuerpos. En un breve artículo publicado en la revista *Punto de vista*, Oubiña y Filippeli observan una especie de sumisión de los directores (a quienes definieron como dos jóvenes pequeñoburgueses) ante la presencia del protagonista de la película, Julio Arrieta, y señalan que *Estrellas* carece de cierta distancia que es condición necesaria para poder comprender lo que se está filmando. Advierten que la película no es interesante en términos estéticos, pero, sobre todo, que es ideológicamente peligrosa ya que acentúa prejuicios de las villas miseria.

Aunque hacen una salvedad: “Arrieta puede no formularse ciertos interrogantes sobre los vínculos entre trabajo y sociedad, exclusión e integración, representación y realidad” (35), por lo tanto, concluyen que: “Su actitud no es materia opinable porque es una víctima” (ídem). Entonces, para Oubiña y Filippeli, Arrieta no analiza ni está en condiciones de cuestionar el uso que se hace de los actores villeros. Sin embargo, si atendemos a las palabras de Arrieta (no solo a lo que les dice a León y Martínez, sino también a los fragmentos de entrevistas que se incorporan y a su discurso en los premios Martín Fierro en el 2003) podríamos afirmar que tiene en claro cuál es el lugar que se les asigna en la cultura.

Marcianos marginales

En los segundos iniciales de *Estrellas* apenas se alcanza a ver que hay un grupo de personas en un lugar cerrado y a oscuras. Se oyen algunos gritos, pero se destacan solo las palabras de alguien que dice: “¡Estamos laburando, che!”. A continuación, se escucha que otra persona grita: “¡Acción!” y advertimos que se trata de la filmación de una película. Recién en la mitad del documental, nos enteraremos de que lo que se estaba grabando era una escena de la película *El nexa*, basada en un cuento de ciencia ficción escrito por Arrieta y dirigida por Sebastián Antico. La película trata acerca de la llegada de extraterrestres a la villa desde la perspectiva de un villero. Mientras relata de qué se trata su cuento y la película, la cámara gira y muestra el detrás de escena de la filmación a la que hace referencia. Entonces, se escucha la voz en off de Arrieta que dice: “¿Acaso los villeros no tienen derecho a tener marcianos?”.

El “mánager de pobres”, como lo llamará Alan Pauls, ha conseguido los recursos necesarios para filmar su propia película. No conforme con conseguirles trabajo de actor a sus vecinos o brindarles un servicio de seguridad a quienes entran a la villa con una actitud semejante a la de un etnógrafo o un explorador, se propuso filmar una película surgida de la villa y protagonizada por quienes viven allí.⁹ No es suficiente ya con ser un figurante, ahora quiere ser un protagonista.

Cuando Didi-Huberman trata de definir el concepto de figurante lo hace del siguiente modo: “palabra banal, palabra para los hombres sin atributos de una puesta en escena, de una industria, de una gestión espectacular de los recursos humanos; pero, también, palabra abismal, palabra de los laberintos que toda figura oculta” (154). En relación con esto, advierte una paradoja: aunque los figurantes tienen rostro, cuerpo y gestos propios, para la puesta en escena se demanda ocultar esos rostros, cuerpos y gestos característicos. Si el gran interrogante es cómo filmarlos, Didi-Huberman responde que:

⁹ Arrieta cuenta que logró que 130 actores villeros fueran contratados para representar piqueteros en la película *Haciendo agua*. Durante el Festival de Cine Villa Argentina, se jacta de haber conseguido trabajo para más de 600 personas, a las que define como “gente pobre”: 30 películas, 40 cortometrajes y 30 publicidades.

Un filme solo tendrá justeza política si devuelve su lugar y su rostro a los sin nombre, a los sin parte de la representación social habitual. En una palabra, si hace de la imagen un lugar de lo común, allí donde reinaba el lugar común de las imágenes del pueblo. (163)

Los villeros han logrado apropiarse de un espacio tradicionalmente asignado a otros, pero como eso no es suficiente, intentan crear sus propias producciones estéticas. Representar papeles de personajes marginales les ha valido la resistencia de actores profesionales, tal como intenta demostrarse en la discusión de Adrián Caetano con miembros de la Asociación Argentina de Actores. Se le reclama al director elegir trabajar con “no actores”¹⁰ en lugar de darle trabajo a los profesionales. La respuesta del director es contundente: “Yo pienso que en el momento en que el tipo está frente a la cámara y empieza a actuar, eso lo convierte en un actor”.

Retomando la crítica de Oubiña y Filippeli, otro aspecto que cuestionan es que en *Estrellas* la forma deviene accesoria porque termina opacada por su tema. Concluyen que el filme derrapa hacia el género de la promoción publicitaria porque se convierte en un vehículo para informar acerca de un emprendimiento. Sin ánimos de discutir con esta lectura, si la forma es secundaria, debemos indagar en qué se supone que ponen el acento León y Martínez.

Cuando la cámara ingresa a la Asociación Argentina de Actores, lo hace lentamente, con una música que da cuenta de un cambio de espacio y de tono. Resulta significativo que antes de presentar la discusión referida, nos muestra que en el bar donde se reunirán Caetano y los actores asociados hay una serie de cuadros con fotografías que no se alcanzan a ver con precisión. Una vez terminada la conversación, la cámara se acerca y, en lo que se podría interpretar casi como un guiño al espectador, revela que se trataba de fotos de Alfredo Alcón, Ulises Dumont, Roberto Carnaghi y otros actores junto a imágenes de Arrieta también actuando.¹¹ Se ponen a la par las actuaciones del protagonista del documental y las de actores reconocidos; encontramos en eso un poco de humor e irreverencia, pero también un gesto político.

El cine que se pretende político porque se supone que entabla una relación directa con la esfera política es, en alguna medida, engañoso debido a que en el arte todo es mediación, es una ilusión que implica un rodeo (Beceyro).¹² Incluso en el género documental hay una relación con la ficción. En relación con esto, Comolli advierte que las grandes películas de la historia del cine no se pueden catalogar como documentales o como filmes de ficción y da como ejemplos películas como *Salida de los obreros de la fábrica* (1895)¹³ de los hermanos Lumière,

¹⁰ Los actores profesionales comparan a los actores villeros con “animalitos”. Rancière cita a Aristóteles: “El hombre, dice Aristóteles, es político pues posee la palabra que pone en común lo justo y lo injusto mientras que el animal solamente posee la voz que señala placer y pena. Pero la cuestión, entonces, es saber quién posee la palabra y quién posee solamente la voz” (*El malestar en la estética* 34).

¹¹ En un momento de *Estrellas*, Arrieta se pregunta qué exporta la villa, es decir, qué se espera que salga de ella. Su respuesta es: drogadictos, jugadores de fútbol y jugadores de fútbol drogadictos. Entonces, el representante de actores villeros se pregunta por qué no podrían salir también un Alfredo Alcón o una Norma Aleandro. Esta reflexión revela una conciencia de la potencia cultural del lugar donde vive y una voluntad de concretar eso.

¹² Beceyro considera que el documental no debe ser confinado a una región particular del cine: “Me parece que los problemas, las cuestiones y las posibilidades del cine documental son los problemas, las cuestiones y las posibilidades del cine a secas. Debemos dejar que el documental recorra tranquilamente el vasto campo del cine, porque ese es su territorio” (39).

¹³ Comolli se pregunta por qué hubo que esperar hasta 1895 para que apareciese el cine. Descarta como respuesta el desarrollo de ciertas tecnologías y encontrará en su lugar, dos respuestas: “El cine debe su existencia al redoblamiento recíproco de la demanda ideológica (“ver la vida tal como es”) y la demanda económica (hacer de ello una fuente de ingresos) (*Cine contra espectáculo* 170) y “los operadores Lumière filman los fastos de los poderes existentes y, esa misma noche o al día siguiente, les muestran, a esos poderosos que filmaron, su propia imagen, como si fuera necesario que el cine los tranquilizara o cerciorara de su reinado” (*Cine, ética, política* 83). Por lo tanto, para el director francés el cine nace cuando se advierte su potencialidad económica y política.

El hombre de la cámara (1929) de Dziga Vertov, *Tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel o *Yo, un negro* (1959) de Jean Rouch. Asimismo, afirma que:

En una palabra, para lo que se da en llamar “ficción cinematográfica”, el actor (profesional o no) hace como si no lo filmaran. Como si la cámara se hubiese vuelto transparente, invisible. Esa es la ficción en el cine: mentir ante todo sobre sus condiciones de producción. En la relación documental, esa piadosa disimulación es imposible. (*Cine contra espectáculo* 35)

En esa repartición de lo sensible, el espacio de la cultura y de la actuación es solo de algunos tal como intentan explicarle a Caetano. Para Rancière la cuestión de la relación entre estética y política se plantea en nivel del recorte sensible de lo común, “de las formas de su visibilidad y de su disposición” (*El reparto de lo sensible* 19). Agrega que:

La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible. La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos. (*El malestar en la estética* 35)

En este sentido, Amado indicaba que *Estrellas* se construye con las imágenes, pero también con la voz de los habitantes de la villa, quienes se disponen a realizar una ficción propia que los exprese al tiempo que: “reflexionan sobre el arte de asumir esa condición para mejor representarla” (92). Aunque la autora se refiera a los testimonios con el plural, en rigor de verdad, hay una única voz que domina la película y es la de Arrieta. Aunque también hablan su esposa,¹⁴ un par de vecinos que realizan tareas de seguridad y el director de *El nexa*, dichas intervenciones tienen un lugar menor y son acalladas por el protagonista.

En *Estrellas* quienes dirigen el filme han sido habilitados para entrar en la villa a compartir con sus habitantes un tiempo y una experiencia (la filmación de otra película) que expone por lo menos la voz de uno de ellos. Sin embargo, la decisión de lo que se va a mostrar y cómo se lo hará, esto decir el proceso de montaje, depende aún de quienes no forman parte de ese lugar, de extraños.

Una crítica al cine documental latinoamericano y la representación de la pobreza

En el año del estreno de *Agarrando pueblo* (1977), sus directores, Luis Ospina y Carlos Mayolo, publicaron una especie de manifiesto en el que explican el concepto de “Porno miseria”. Definen su película como un antídoto que permite ver el uso de las personas como mercancía en cierto tipo de producciones.¹⁵ Al igual que otros realizadores como Eduardo Coutinho,

¹⁴ La esposa de Arrieta, Ester Oviedo, dice cuando intentan que los vecinos se callen para grabar una escena: “Acá no hay silencio, querido. Es un caos total”. Esa serán sus únicas palabras en la película, aunque aparecerá junto a su marido en el final del documental.

¹⁵ Uno de los ejemplos más mencionados en los estudios sobre la producción fílmica del período es *Gamín* (1977) de Ciro Durán. El director reunió una serie de cortometrajes en 16 mm sobre la situación de los niños de la calle en la capital del país a los que terminó presentando como un largometraje de aproximadamente 110 minutos. Esa

pretenden distanciarse de las producciones contemporáneas que deforman las formas y métodos del cine documental para transformarlo en algo vendible al mercado exterior y señalan que: “Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza, sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria” (1).

Este falso documental cuenta el proceso de realización de una película que pretende mostrar la dura realidad de la vida de los colombianos con el expreso propósito de venderla a la televisión alemana.¹⁶ Los responsables del filme *¿El futuro para quién?*: un director llamado Oscar García y un camarógrafo, J. Maigret, recorren las calles de Cali y de Bogotá con el objetivo de capturar cuerpos marginales con su cámara, ya que, según ellos, es necesario “filmarse escenas de miseria”.

En relación con el título del filme, Ospina cuenta en una entrevista que se trata de una expresión popular del Valle del Cauca que quiere decir embaucar, engatusar, engañar. Explica además que: “En la película el título tiene doble significado: el coloquial y el de agarrar miseria filmada metiéndola en una lata para exportarla”. El título que se le dio a la película para el mercado extranjero fue *The vampires of poverty*, acaso en alusión al momento en que uno de los protagonistas dice entre risas que los van a acusar de actuar como vampiros por el modo en que se acercan a los pobres para registrarlos, muchas veces sin su consentimiento, con una cámara. Para comenzar, es necesario caracterizar el contexto en el que se realizó esta película, esto es, situarla.

Agarrando pueblo nace como respuesta a una serie de películas producidas durante los años setenta en Colombia como consecuencia de una Ley de Sobreprecio.¹⁷ Aunque la primera ley de fomento cinematográfico se sancionó en 1942,¹⁸ ésta recién fue reglamentada en 1966. Pero fue en 1972, durante el gobierno de Misael Pastrana, que se fijó una tarifa para la exhibición de producciones nacionales. Se exigió a las salas de cine presentar un cortometraje colombiano antes de la exhibición de un largometraje extranjero. Con una tasa de impuesto que consistía en un incremento de \$1,50 al costo de la boleta que se le cobraba al espectador, “el exhibidor debía separar y reportar al ministerio de comunicaciones lo recaudado; luego este dinero le era devuelto al productor del cortometraje exhibido, con el fin de que luego éste, pudiese producir la siguiente película” (Martínez 24).

Hasta el año 1978, con la creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), la Ley de Sobreprecio tuvo un impacto significativo en la producción fílmica colombiana. Como consecuencia, proliferaron películas “políticas” que recurrían a estereotipos y se sostenían en un discurso que sobreactuaba la miseria o el concepto de marginalidad. Se trató de un cine poco crítico y laxo que configuraba la vida en Colombia a la medida del gusto del público extranjero.

Lo que esta película critica de los filmes de la era del Sobreprecio es que se abstuvieran de indagar el origen de los problemas representados, en su lugar, se limitaban a explotar la

modificación en la duración del filme logró que ganara “siete premios, entre esos la Paloma de Plata en el Festival de Cine de Leipzig (Alemania, 1978) y el Fipresci en el Festival de Cine de Donostia (España, 1979)” (Higuíta 113). Se lo ha acusado de ejecutar una performance de la miseria.

¹⁶ Si bien excede el horizonte de este trabajo definir y caracterizar el género “falso documental” cabe apuntar que se vincula con la noción de “mocumentary”. Estas son producciones que hacen uso de un formato asociado a la verdad para hablar de algo falso (López), su objetivo es recrear la realidad (Rodas Quintero).

¹⁷ Para más información acerca de los principales realizadores del periodo, los géneros más producidos gracias a esta ley, las temáticas preferidas, los premios que recibieron dichas películas, así como los problemas que derivaron de la ley, véase el trabajo de Ana Ma. Higuíta González, *El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978*, disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/41918/43639>.

¹⁸ Se trata de la Ley Novena que eximió de impuestos a los realizadores colombianos y se propuso facilitar así la realización de producciones nacionales.

realidad mediante la imagen documental al tiempo que daban cuenta de su falta de compromiso (López). La exposición exagerada de la marginalidad que presentan estos filmes deriva en una especie de indiferencia cínica que se asienta en la fetichización de aquello que se hace visible por carecer de un análisis profundo y apropiado (Henao-Jaramillo). Por su parte, la película de Ospina y Mayolo abre y exige la búsqueda de nuevas modalidades ético-políticas que se distancien del aprovechamiento de los sectores hegemónicos europeos (Villegas). El usufructo de la muestra saturada de lo marginal es lo que Ospina y Mayolo llamarán “pornomiseria”.

Como ya hemos comentado, con esta película Ospina y Mayolo critican el cine producido durante la era del Sobreprecio, pero en un sentido más general, puede interpretarse también como una respuesta al avance de la cultura del consumo y del capitalismo caníbal. Se trata de un filme que confronta al espectador, lo incomoda y lo desafía.¹⁹

En la segunda escena, el director le indica al camarógrafo que se acerque con respeto y cuidado a las personas que están por filmar, pero apenas cruzan la calle le grita que dirija su cámara “a la cara, a los niños”. Luego, siguen a una mujer que huye cuando los ve y la orden a ejecutar es contundente: “no pares la toma”. Persiguen después a una anciana que se defiende atacándolos con una bolsa. Entonces, un niño se interpone y se oye que alguien dice: “¿Qué les pasa?”.²⁰ Lo único que parece importarles es conseguir todos los elementos de una lista imaginaria de personajes que componen los sectores pobres de la ciudad, el director los enumera: “Necesitamos locos, mendigos, gaminos”.²¹

El director y su equipo se dirigen a un barrio pobre de Cali, El Guabal, para grabar esa entrevista. Al no hallar la casa que habían elegido set de filmación, deciden ocupar otra porque consideran que no tiene importancia ese cambio. Luego, cuando entran al lugar y encuentran que hay herramientas de un zapatero, deciden que van a modificar el guion y le indican a uno de los actores que ya no representará a un carpintero. Esa misma operación funciona con las personas que filman, no se identifican con un nombre ni se cuenta su historia. Se las usa y, cuando no sirven más, se las descarta. Como sucede en una escena filmada en Bogotá, donde tiran monedas en el medio de una fuente para que unos niños las busquen. Uno de ellos se corta con un vidrio e, inmediatamente después de darle dinero para que se compre un apósito para cubrir la herida, lo reemplazan por otro.

En su estudio sobre el campo de la cultura del cuerpo, Kracauer analiza el fenómeno de las Tiller Girls. Explica que la lógica de funcionamiento de ese conjunto de bailarinas ya no las deja calificar como seres humanos. Sostiene además que: “El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante” (98) y que, como consecuencia, la figura humana ha comenzado a mudar de lo orgánico a una tendencia a la configuración individual que culmina en un anonimato enajenante. Del mismo modo, Ospina y Mayolo advierten que se usa a los pobres en el cine de Colombia, se les niega su identidad, su

¹⁹ Celia Lury expone las múltiples definiciones de lo que se entiende como “cultura de consumo”, la que más se acerca a cómo la concebimos en este trabajo es la siguiente: “The tendency for more and more aspects of human life to be made available through the market” (2). Si bien la autora hace referencia a servicios que en otra instancia fueron públicos o asegurados por un gobierno como la salud, la educación y la vivienda, consideramos que también puede resultar operativa para leer *Agarrando pueblo* debido a que el planteo central de la película consiste en la denuncia del uso de personas como un bien de consumo. Como intentamos demostrar en este trabajo, el filme expone cómo se saca provecho de ellos en la industria del entretenimiento.

²⁰ La presencia del niño y esa pregunta remiten a una de las primeras escenas de *Boca de lixo* (1992) de Eduardo Coutinho, cuando un grupo de jóvenes se acerca al director y a su equipo para interrogarlos con desconfianza por su presencia y sus intenciones en el basural de Itaoca.

²¹ La filmación de una mujer loca evoca por contraste a *Estamira* (2004), película brasileña dirigida por Marcos Prado en la que se cuenta la vida de una catadora de Jardim Gramacho que sufre esquizofrenia. En ese documental, Prado también alterna escenas en blanco y negro con escenas a color mientras dedica largas secuencias a presentar las reflexiones de la protagonista, así como su historia contada por ella, por sus hijos y amigos.

voz y, aunque se declara un interés político, en realidad solo se aprovecha su imagen. El malestar parece radicar sobre todo en la falta de justicia en el tratamiento del pobre. Se los usa de manera indistinta, sin reconocerles su identidad, porque en el imaginario colectivo todos son iguales.

Sería posible afirmar que sus cuerpos son espacios marcados que devienen mercancías para un público ávido de miseria. En *Agarrando pueblo* el acento se pone en el escrutinio de la apariencia de las personas filmadas y en la reafirmación de ciertos estereotipos asociados a la pobreza que se evidencian en la entrevista a una falsa familia y en las palabras finales de *¿El futuro para quién?*²² Algo que se procura dejar en claro es que el objetivo de la filmación de *¿El futuro para quién?* no es el bien colectivo ni significar una transformación positiva en la vida de las personas que se filman. Por el contrario, sin sutilezas se manifiestan los intereses mezquinos de los responsables de la filmación, así como los artilugios de los que se sirven para lograr su propósito: grabar sin permiso a personas en la calle, pagarles a niños para que se metan en una fuente que tiene pedazos de vidrios, usurpar una casa para utilizarla como set de filmación o contratar actores para que representen una familia pobre. El final de *Agarrando pueblo*, en cambio, se presenta como el espacio en el que se escucha la voz del sujeto filmado, es el lugar que nos permite atender sus inquietudes y reflexiones en tanto sujeto de la cultura. No obstante lo señalado, no podemos dejar de advertir que la participación de Londoño y sus palabras pone en acto apenas el asomo de una repartición equitativa de lo sensible.

En el final de *Agarrando pueblo*, uno de los actores, Luis Alfonso Londoño, explica que los colombianos también pueden poseer el don de moverse delante de una cámara de cine, aunque les falte cultura. Sus palabras remiten al proyecto de Arrieta ya que también piensa los cuerpos de los pobres como “lugares de negociación” (Aguilar 210). De modo que el uso de los estereotipos funcione como eje de negociación o experiencia de cambio que devuelva algo a la villa. Una experiencia que, a medida que niega una folklorización del espacio y una romantización de la pobreza, reniega también de su mismo acto de representación para cuestionar una realidad social.

A modo de conclusión, podríamos afirmar que los filmes analizados manifiestan una puesta en acto de la discusión acerca de la condición de objeto de consumo de la marginalidad. Hacen evidente el conflicto entre la eticidad del arte cinematográfico, la estetización de la miseria y la categoría de mercancía que la marginalidad entraña. Y, al hacerlo, no se excluyen, sino que eligen posicionarse dentro del debate para encarnarlo en toda su complejidad.

²² Mientras el entrevistador recita su conclusión, se exhiben las imágenes que se han registrado y resulta claro que la ciudad también funciona como una fuente de inspiración que evidencia las complejidades de la vida moderna. Otro artista colombiano vinculado con Ospina y Mayolo, Fernell Franco presenta un trabajo fotográfico que muestra que la industrialización y modernización de Cali durante la década del setenta. En la serie *Retratos de ciudad* no solo captura la energía de su tiempo, sino que explora la destrucción de la ciudad en la que se crio. Junto con la serie *Demoliciones* le permiten al artista problematizar “una violencia contra la ciudad igual a la que hemos vivido contra los hombres”. Franco, Ospina y Mayolo representan una generación de artistas interesados por lo urbano, sus trabajos indagan las relaciones entre cuerpos, espacios y sentidos. Parte de la obra de Fernell Franco se encuentra disponible en su página web oficial: <http://fernellfranco.org/>. El fotógrafo se vinculó con Ospina, Mayolo y con otros jóvenes intelectuales, entre los que se destacan Andrés Caicedo y Hernando Guerrero, durante 1972 en la experiencia de gestión cultural que significó “Ciudad Solar”. Con Mayolo colaboró en *Carne de tu carne* (1983) y en *La mansión de Araucaima* (1986).

Obras citadas

- Agarrando pueblo*. Dirigido por Luis Ospina y Carlos Mayolo, SATUPLE (Sociedad de artistas y trabajadores unidos para la liberación eterna), 1997, [fílmico].
- Aguilar, Gonzalo. "X. Imágenes de la villa miseria en el cine argentino: un elefante oculto tras el vidrio." *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 195-211.
- Alvarado Tenorio, Harold et al. "Con Luis Ospina Agarrando pueblo desde París. Entrevista con Luis Ospina." *Oiga / Vea: sonidos e imágenes de Luis Ospina*, coordinado por Sandra Chavarro et al., Universidad del Valle, 2011.
- Amado, Ana. "Arte participativo. El trabajo como (auto) representación." *Significacao*, n.º 34, 2010, pp. 87-102, https://www.researchgate.net/publication/276254306_Arte_participativo_El_trabajo_como_auto_representacion.
- Beceyro, Raúl. "El documental es el cine." *Punto de Vista*, n.º 88, 2007, pp. 38-39.
- Boca de lixo*. Dirigido por Eduardo Coutinho, Centro de Criação de Imagem Popular, 1993, [fílmico].
- Comolli, Jean Louis. "Abordar el mundo (para una historia del cine bajo influencia documental)." *Cuerpo y cuadro. Cine, ética, política*, Prometeo, 2015, pp. 73-111.
- _____. "De un origen dual." *Cine contra espectáculo, seguido de Técnica e ideología*, Manantial, 2016, pp. 143-170.
- Coutinho, Eduardo. *La ética del documental*. Editorial Brasiliana, 2018.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. La Marca Editora, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. "Poemas de pueblos." *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manantial, 2014, pp. 147-243.
- El nexo*. Dirigido por Sebastián Antico, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) / Universidad del Cine, 2001, [fílmico].
- Estrellas*. Dirigido por Federico León y Marcos Martínez, Tresplanos Cine, 2007, [fílmico].
- Henao-Jaramillo, Simón. "Agarrando pueblo: el cine como respuesta." *XXVIII Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, 2016, <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Henao%20Jaramillo%2C%20Sim%C3%B3n.pdf>.
- Higuíta González, Ana María. "El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978." *Historia y Sociedad*, n.º 25, 2013, pp. 107-135, <http://www.scielo.org.co/pdf/hiso/n25/n25a05.pdf>.
- Kracauer, Siegfried. "El ornamento de la masa." *Archivos de la Filmoteca*, n.º 33, 1999, pp. 94-105, <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/155>.
- López, Ana María. "Abra el ojo porque lo están filmando." *La Fuga*, n.º 10, 2009, pp. 1-6, <http://manglar.uninorte.edu.co/bitstream/handle/10584/7663/108845.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Lury, Celia. *Consumer culture*. Rutgers University Press, 2012.
- Martínez, Zelma. "Verdad y poder productivo en Agarrando pueblo y La Hora de los Hornos." *Fundamentos estéticos: reflexiones en torno a la batalla del arte*, coordinado por Silvia García y Paola Belén, Universidad Nacional de La Plata, 2016.
- Montaldo, Graciela. "La invasión de la política." *E-Misférica 8.1*, Performance≠Vida, 2011, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/montaldo>.
- Ospina, Luis y Mayolo, Carlos. *¿Qué es la Porno miseria?* 1977, <https://hambrecine.files.wordpress.com/2015/02/porno-miseria.pdf>.
- Oubiña, David y Filippeli, Rafael. "Los pobres: maneras de ejercer un oficio." *Punto de Vista*, n.º 88, 2007, pp. 35-36.

- Pauls, Alan. "Los actores sociales." *Página 12*, 9 de diciembre de 2007, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/4298-698-2007-12-09.html>.
- Pujol David Saurí. "Naturaleza, espacio y sociedad: notas acerca de Uneven Development, de Neil Smith." *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, n.º 11, 1987, pp. 137-144.
- Rancière, Jacques. "Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética." *El reparto de lo sensible: estética y política*, LOM ediciones, 2009, pp. 9-36.
- _____. "Políticas de la estética." *El malestar en la estética*, Capital Intelectual, 2011, pp. 27-78.
- _____. *Breves viajes al país del pueblo*. Ediciones Nueva Visión, 1991.
- Rodas Quintero, Catalina. "El problema de la representación en dos falsos documentales de Luis Ospina." *Comunicación*, n.º 29, 2012, pp.137-141. <https://revistas.upb.edu.co/index.php/comunicacion/article/view/2543>.
- Villegas Vélez, Álvaro. "Cinéma mentiré: montaje, reflexividad y crítica en Agarrando pueblo y Un tigre de papel." *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 2012, https://www.academia.edu/3749218/Cin%C3%A9ma_mentir%C3%A9_montaje_reflexividad_y_cr%C3%ADtica_en_Agarrando_pueblo_y_Un_tigre_de_papel.